

## Anmerkungen

- 1 G. Kinsky/H. Halm, „Das Werk Beethovens“, München/Duisburg 1955, 129f.
- 2 Vgl. KochL, Sp. 1386; Sulzer, Theorie, 247; Gerber ATL, Art. „Haydn“, Sp. 610.
- 3 Vgl. die Rezension in der AmZ vom 1. Mai 1805, Sp. 501f.
- 4 Siehe den Brief Karl van Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 22. Januar 1803: „...eine Ouvertüre aus dem Ballet Prometheus, dann...eine marzialische Szene, ein Pastorale und Finale, welche Stücke in den hiesigen Augarten-Konzerten sehr oft...mit ungemeinen Beifall sind aufgenommen worden...“; zit. nach Kinsky/Halm, a. a. O., 104.
- 5 Siehe B. Szabolcsi, „Geschichte der ungarischen Musik“, Budapest 1964, 175f.
- 6 Siehe die Rezensionen in der AmZ vom 28. Januar (Sp. 286), 18. Februar (Sp. 331f.) und 17. Juni 1807 (Sp. 610).
- 7 Vgl. H. Abert, „W. A. Mozart“, Leipzig <sup>7</sup>1955, Bd. 1, 117f.
- 8 Siehe G. Grove, „Beethoven and his nine Symphonies“, New York <sup>3</sup>1962, 64; H. Kretzschmar, „Führer durch den Konzertsaal“, I. Abt., Bd. 1/2, Leipzig <sup>6</sup>1921, 202.
- 9 Rezension in der AmZ vom 18. Februar 1807.
- 10 Nach C. F. Glasenapp, „Das Leben Richard Wagners“, Bd. 6, Leipzig 1911, 767.
- 11 Nach Grove, a. a. O., 66.
- 12 „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven“ von Wegeler und Ries, NA Berlin und Leipzig 1906, 94.
- 13 AmZ vom 13. Februar 1805, Sp. 321.

Jiří Vysloužil

## ZUR FRAGE DER MÄHRISCHEN UND SLAWISCHEN VOLKSIDIOME IM SCHAFFEN VON LEOŠ JANÁČEK

Trotz anwachsender universalisierender Tendenzen in der kulturellen und geistigen Entwicklung unseres Zeitalters gehört Nationalität keineswegs zu den überlebten künstlerischen Ideen. Dies wird durch das zeitgenössische künstlerische Schaffen der „historisch jüngeren Völker“ bewiesen, das oft mit traditionellem Volksgesang und mit anderen charakteristischen Lebensäußerungen der sich organisch umgestaltenden nationalen Gemeinschaften verbunden ist. Die Idee der Nationalität ist jedoch auch der Kultur und Kunst derjenigen Völker nicht fremd, die schon in früheren Epochen geistig und künstlerisch ihre Individualität manifestierten.

Arnold Schönberg, um einen der extremsten Fälle zu nennen, beurteilt zwar die Möglichkeiten der schöpferischen Ausbeutung der musikalischen Folklore in der modernen Musik negativ, verteidigt aber andererseits leidenschaftlich den nationalen Gehalt seiner eigenen Kunst und ihre Anknüpfung an die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts. Zur tschechischen nationalen Musik des 19. Jahrhunderts bekannte sich auch Leoš Janáček, denn er war sich selbst bewußt, daß er das Werk von Bedřich Smetana, Antonín Dvořák und Pavel Křiváček (Autor der beachtenswerten a capella-Chöre auf Texte der Volkspoese), die die nationale Idee zu einem bedeutenden künstlerischen Faktum erhoben hatten, organisch fortsetzte. Im Unterschied zur deutschen Musik des 19. Jahrhunderts ist das Werk dieser tschechischen Meister so konzipiert, daß die nationale Idee nicht nur bedeutende national aufklärerische, das heißt gesellschaftliche Funktionen ausüben soll, sondern auch einige charakteristische künstlerische Er-



scheinungen und musikalische Idiome enthält, die zum Teil auch folkloristischer Abstammung sind. Musikalische Gedanken, direkte Zitate, oder eigene national konzipierte musikalische Ideen der Tondichter und musikalische (besonders rhythmisch-melodische) Idiome folkloristischer Art durchsetzen organisch das Schaffen der Smetana-Generation. Auf Grund verwandter gemeinsamer Aufbauprinzipien des tschechischen Volksliedes einerseits und des klassischen bzw. frühromantischen musikalischen Stils andererseits, den Smetana, Dvořák und Křiváček nie gänzlich aufgaben, wollen wir uns erklären, warum es unter dem Einfluß des Volksliedes im Werk dieser tschechischen Tondichter zu keiner radikalen Stilumwandlung kam. Sie unterblieb sogar auch in den Tondichtungen von Křiváček und Dvořák, obwohl diese ihre Inspiration aus mährischen mundartlichen Texten und Weisen schöpften, deren musikalische Diktion sie den „Normen“ des klassischen Stils anpaßten. Durch diese „Kompositionsnormen“ wurden auch die Anfänge von Janáčeks Tondichtung und seine frühe Neigung zum Volkslied bestimmt. In der zweiten Hälfte der siebziger und am Anfang der achtziger Jahre vertont Janáček die Texte der mährischen Volkspoesie noch auf die Weise, die an die Kompositionstechnik ähnlicher Tondichtungen von Křiváček und Dvořák erinnert.

Ungefähr ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre kommt es jedoch in Janáčeks künstlerischer Orientierung zu einer durchgreifenden Änderung. In Chören auf Worte der Volkspoesie und in anderen Werken verzichtet er auf die „Vierschrötigkeit der klassischen Diatonik“, auf ihre „harten, unbeweglichen Formeln“ in der Harmonie und Modulation, auf das klassische Maßhalten in der „periodischen Gliederung des musikalischen Satzes“, um Janáčeks eigene Formulierungen anzuwenden, und ersetzt sie durch chromatisch differenzierte Melodik und Harmonik, durch freie Anordnung von charakteristischen metrorhythmischen Motiven und Themen, die er oft unmittelbar an die einzelnen Teile der Verse oder eines prosaischen Textes bindet. So verläßt Janáček den Boden des klassischen Instrumentaldenkens und entfernt sich von der stilistischen Ausgangsbasis der Musik Smetanas, Dvořáks und Křiváčeks; er komponiert „modern“ und versetzt durch seine neuen Arbeiten Dvořák in Verwunderung, der über die schöpferische Kühnheit seines um dreizehn Jahre jüngeren Freundes staunt. Durch ein sonderbares Zusammentreffen von Umständen geschieht das alles in dem Augenblick, da Janáček damals die „moderne chromatische Musik“ Wagners kennenlernt, namentlich dessen „Tristan“, also ein Werk, durch das, wie durch kein anderes vorher, das europäische musikalische Denken von den „Normen“ der klassischen Musik befreit wurde. Allein Janáček, Slawe von Geburt und durch Erziehung, reagiert in seinen kritischen Aufsätzen gereizt auf Wagner, und manches seiner Werke läßt uns erkennen, daß er durch Wagners Neuerungen ebenso beunruhigt wurde wie zu gleicher Zeit Claude Debussy. Gesteigerte Chromatik, Wagners eigenartige Beziehung zum Wort und die daraus herrührende tektonische Auflockerung sind Erscheinungen, durch die der Gesichtskreis der bisherigen künstlerischen Anschauung des dreißigjährigen Janáček erweitert wird. Jedoch die eigene künstlerische Lösung Janáčeks, die klangliche und technische Basis und der Stil seiner Musik sind von einer anderen Art als die des Bayreuther Meisters.

Gleich in der Eingangsszene im ersten Akt der Oper „Jenufa“ (1894-1903) erschöpft Janáček alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter, was er durch ständig sich wandelnde Tonalität meistens modaler oder tetrachordaler Prägung erzielt. Der musikalische Strom dieser Szene läuft in jähen diatonischen und chromatischen Modulationsumstürzen ab, der metrorhythmische Grundriß und die Gliederung der musikalischen Motive und Phrasen werden in weit höherem Maße an den Text gebunden als im klassischen musikalischen Satz. Mit diesen grundsätzlichen Gegebenheiten der musikalischen Struktur



korrespondiert auch die untraditionelle Architektur des musikalischen Satzes, die auf Wiederholung kurz abgebrochener Motive, auf einem metrorhythmischen und harmonischen Ostinato beruht. Analoge Kompositionstechnik und „-norm“ findet man einzig bei einigen archaischen Typen der mährischen und slawischen Volkslieder, die Janáček Mitte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts systematisch zu studieren begann. Aus ihnen schöpfte er in erster Linie Material zu seiner eigenen Darlegung der modernen Kompositionstheorie und Tondichtung. In einem seiner ersten folkloristischen Aufsätze (1886) erklärte er programmatisch, das slawische Volkslied werde einmal die gesamte europäische Musik beherrschen, so wie sie einst der römische Choral beherrscht hätte. Man könnte einwenden, daß es hierbei um eine romantisch und panslawistisch motivierte Ästhetik geht; denn sie ging allerdings nicht einmal in modernen slawischen Kulturen restlos in Erfüllung, gleich wie Schönbergs künstlerische Vision, daß seine Dodekaphonie auf viele Jahrzehnte der deutschen Musik eine herrschende Stellung sichern werde. Immerhin sicherte das kritische analytische Studium des folkloristischen Liedmaterials wenigstens für Janáčeks eigene Schöpfung eine gewisse Realität dieser ästhetischen Betrachtungen, und zwar auch im Hinblick auf die Art und Weise der Auswertung und künstlerischen Bearbeitung der Folklore. Janáček behandelt sie nicht wie einen statischen, sondern wie einen dynamischen künstlerischen Wert. Obwohl „Jenufa“ eine „realistische Oper“ aus der folkloristisch urwüchsigen mährischen Slowakei ist, finden wir darin keine direkten Zitate von Volksmelodien. In diesem ersten reifen Bühnenwerk komponiert Janáček nur ausnahmsweise (doch immer funktionsgemäß) genrehafte Tanz- und Gesangsszenen von folkloristischem Typus. Er eignet sich konsequent die „Normen“ der Kompositionstechnik und die musikalische Idiome des Volksliedes an und überträgt sie dann in seinen späteren Werken in eine eigene musikalische Sprache, ohne auf das vertonte Sujet oder auf die Form und Gattung Rücksicht zu nehmen.

Janáčeks Auffassung der Volkstümlichkeit und der Nationalität in der Musik ist vom stilistischen Standpunkt qualitativ anders, als sie die tschechische Musik des 19. Jahrhunderts kannte. Sie steht auch keineswegs im Gegensatz zur allgemeinen Entwicklung der modernen europäischen Musik. Sie erinnert eher vielfach an analoge künstlerische Bestrebungen Bartóks, Strawinskys u. a. Seiner Auffassung der Volkstümlichkeit und der Nationalität verdankt Janáček auch die Eigenart und den mährisch-slawischen Charakter seiner Musik.

Mamoru Watanabe

## DIE BÜHNENMUSIK DES „KABUKI“-THEATERS

Unter der Bezeichnung „Bühnenmusik“ hat man nach Helmut Wirth<sup>1</sup> eine Musik zu verstehen, die einem Bühnengeschehen zur Steigerung des Affektes zugeordnet ist. Dieser Art ist auch die Bühnenmusik des „Kabuki“, einer traditionellen Form japanischen Theaters; als wesentlicher Bestandteil dieser dramatischen Kunstwerke ist sie vielgestaltig und reichhaltig in Besetzung, Form und dramaturgischer Zielsetzung.

Unter den Theaterstücken des „Kabuki“ lassen sich stilistisch zwei Gruppen, die Tanzdramen und Sprechdramen, unterscheiden. Wir wollen in diesem Zusammenhang die Musik der Tanzdramen außer Acht lassen, da sie unabhängig von ihrem ursprünglichen dramatischen Inhalt und Zweck geschlossene Musikstücke bilden, die auch ohne Tänze rein konzertant dargeboten werden. Dagegen finden wir in den Sprechdramen Bühnen-